



Défigements en chanson

Joel July

► To cite this version:

Joel July. Défigements en chanson. Brigitte Buffard-Moret. Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots. De la création à la réception, Artois Presses Université, 2015, 978-2-84832-221-6. hal-01262643

HAL Id: hal-01262643

<https://hal.science/hal-01262643>

Submitted on 27 Jan 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Symposium international, « Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots : de la création à la réception », Arras, Université d'Artois, 20-21 mars 2013

Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots. De la création à la réception, études réunies par Brigitte Buffard-Moret, 2015, Artois Presses Université, coll. « Études linguistiques »

Joël JULY

Université d'Aix-Marseille

EA 4235, CIELAM (Centre Interdisciplinaire des Études en littérature d'Aix-Marseille)

Défigements en chanson

On sait que la linguistique a longtemps sous-estimé la fréquence dans la langue des procédés de figement au point qu'on rétablit aujourd'hui le déficit en posant « l'existence de deux principes opposés dans les langues : la liberté combinatoire et le figement¹. » Le matériau lexical à notre disposition serait alors constitué d'unités simples que les énonciateurs associent selon les règles syntaxiques et pour une autre part d'unités complexes, de structures polylexicales qui ne s'intègrent donc pas de la même manière dans le discours et se soumettent à des restrictions combinatoires². Trois critères sans faille devraient permettre de les repérer au milieu d'un énoncé : opacité sémantique dans une lecture littérale³, blocage des propriétés transformationnelles, blocage des paradigmes synonymiques.

Pourtant de la collocation à la phraséologie en passant par les expressions idiomatiques et la parémie, on se rend compte que bien peu d'expressions figées répondent à ces trois critères. Pour le dire rapidement et (relativement) simplement :

- l'expression figée ne trouve souvent que des bornes, à droite ou à gauche, floues ; car, obligée de s'intégrer et s'adapter à l'énoncé au cours d'une énonciation, son patron virtuel subit des variations morphologiques qui n'offrent donc pas au figement une forme intangible (*Se faire remonter les bretelles* vs *Il s'est fait remonter les bretelles*) ;
- le degré de figement n'est pas absolu : soit des éléments secondaires (modalisateurs, qualifiants) peuvent s'insérer, soit l'un des éléments lexicaux peut être remplacé sans changer le sens global de la locution par un autre qui ne lui est pas forcément synonyme mais appartient à une liste fermée et pourtant peu prévisible car métaphorique (*avoir la tête*

1 Gaston Gross, *Les Expressions figées. Noms composés et autres locutions*, Gap, Ophrys, 1996, p. 3.

2 « Une locution est [...] une expression d'origine marginale – le plus souvent technique, mais aussi dialectale, argotique ou affective, stylistique – qui est passée dans la langue commune avec une valeur métaphorique et s'y est conservée sous une forme figée et hors de l'usage normal » (Pierre Guiraud, *Les Locutions françaises*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », [1962] 1980, p. 7)

3 Sauf à ce qu'elles relèvent des perfides expressions figées à sens compositionnel.

dans le gaz, le pâté, un étau...).

Néanmoins, pour variable que puisse finalement être l'expression figée, elle relève tout de même de la composition en faisant appel d'abord à la mémoire du récepteur plutôt qu'à sa capacité d'analyse et de mise en relation des unités simples. Derrière la variante, il identifie une structure apprise, non compositionnelle. On prouve d'ailleurs, malgré les variantes occasionnelles, le figement d'après son aptitude à subir le défigement lorsque l'altération du canon fixé par la mémoire empêche le récepteur d'avoir seulement recours à la signification apprise. Réveillé du ronron de la langue instituée, il repère une transformation de l'expression stéréotypée qui semble redonner aux différents éléments de la composition la possibilité d'être interprétés au pied de la lettre. Et l'utilisateur mettra volontiers à distance cet emploi déviant comme le prouvent les deux exemples suivants, pris en chanson, dans des répertoires fort contrastés :

Ex 1

Bien que ces vaches de bourgeois

Les appell'nt des filles de joie

C'est pas tous les jours qu'ell's rigolent⁴

Georges Brassens, *La complainte des filles de joie*, album 7, 1962.

Ex 2

Vu d' ma fenêtre, celui que j' vois le plus souvent c'est Ludo,

Il est gentil mais quand tu le crois's c'est pas forcément un cadeau,

Si tu l' supportes pendant une heure, j'te jure t'es costaud,

C'est l' mec qu'on appelle la cerise sur le ghetto.

Grand Corps Malade, *Vu de ma fenêtre*, album *Midi 20*, 2006.

Brassens indique par l'intention concessive et le verbe *appeler* qu'il va faire dévier le stéréotype *filles de joie* en basculant de la notion de jouissance à celle de bonheur ; Grand Corps Malade indique par l'intention extractive et le verbe *appeler* qu'il a fait dévier le stéréotype *cerise sur le gâteau*. Nous sommes face à deux cas nets de figement mais deux cas bien différents de défigement. Dans le second cas, on souligne le figement en lui substituant le défigement humoristique ; dans le premier, on attire l'attention du récepteur sur l'incongruité du figement pour le remotiver comiquement et par antinomie. Pour le présenter de manière plus nette, chez Brassens, *filles de joie* apparaît en clair et c'est le cotexte qui le défige ; chez Grand Corps Malade, *cerise sur le gâteau* n'apparaît pas et l'expression est littéralement défigée ; il n'en attire pas moins l'attention du récepteur.

C'est cette capacité à interroger l'auditeur que le discours publicitaire ou les titres des articles de journaux dans la lignée du *Monde*- *Canard Enchaîné*- *Libération*- *L'Équipe* exploitent à qui-mieux-

4 Nous sommes bien conscient que cette manière d'épingler les occurrences et de les décontextualiser leur inflige une double peine : morcelés et privés de la voix qui les a portés, ces bouts de texte réclameront tout l'effort bienveillant du lecteur pour leur (re)trouver le charme qu'ils ont *in situ*.

mieux⁵. Il s'agit de mettre en exergue une formule clichéique que le lecteur/auditeur va reconnaître sans toutefois la lire/l'entendre dans l'intégralité et l'intégrité dont il est familier. Nous comprenons alors les vertus interpellantes, interruptives du défigement pour ce type de « phrases sans texte », comme les appelle Dominique Maingueneau⁶ : titres, enseignes, slogans... Il naît donc un flottement sémantique qui pourrait ici ne servir qu'à surligner l'information, puisque les titres comme les slogans cumulent un signifiant séducteur et un signifié informatif voire promotionnel. En outre, la mise en éveil du récepteur joue, comme les allusions et les sur-énoncés, sur la bonne impression élitiste ou élective que ce message chiffré, codé, crypté suscite : faire entendre le figement derrière le défigement, c'est créer une connivence⁷. Car dans de tels contextes sans cotexte, le jeu de mot sera nettement identifiable, isolé par cette formule de marge ; aussi entraînera-t-il au premier abord (mais c'est ce premier abord qui compte) un brouillage sémantique qui accentuera la valeur ludique du défigement : surpris par la déconstruction, la relexicalisation du cliché, le lecteur/auditeur reviendra à loisir sur la formule, la décortiquera, jouira de son astucieuse composition. « Le plaisir prend place dans l'identification de la formule de référence et dans la reconnaissance de l'écart et de la surprise⁸. » Et ce seul plaisir suffit alors à justifier la présence de cette figure virtuose dans un contexte non littéraire⁹ car de fait la signification précise du jeu de mots ne se fixe définitivement que par ce qui accompagne, entoure, encadre la phrase sans texte, son périmètre large, son périphrase étendu : l'article de journal ou le spot publicitaire.

Par son caractère oral et populaire, la chanson emprunte cette astuce ludique et « commerciale » du défigement bien plus que d'autres formes et genres classiquement littéraires, que leur décence

5 Voir par exemple « Jeux de mots et défigements à *La Une de Libération* (1973-2004) », Françoise Sullet-Nylander, *Langage et société*, 2005/2 (n° 112).

6 Dominique Maingueneau, *Les Phrases sans texte*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2012.

7 Et si malgré la peine, le figement n'est pas identifié ni même perçu, le sens littéral de l'expression défigurée peut après tout suffire.

8 Lucienne Bozzetto, « Chanson, lieu commun » in *La Chanson en lumière*, Stéphane Hirschi (dir.), 1996, PU de Valenciennes, p. 267.

9 Nous suivons le jugement de Stéphane Chaudier dans la ligne de partage qu'il propose entre des figures gratuites, des sortes de figures d'appel, de simples mises en éveil et des figures rhétoriques et littéraires : « Une figure de style n'échappe à la gratuité qu'à partir du moment où elle construit un *habitus*, une éthique, une manière concrète d'habiter le monde. » (Stéphane Chaudier, colloque de Clermont-Ferrand consacré à Pierre Bergounioux, mai 2013) C'est certainement ce qu'une stylisticienne comme Anna Jaubert veut expliquer en parlant de « décalage pragmatique ». Les figures de style de la vie courante ou celles qui se contentent d'une fonction immédiate perdent leur potentiel artistique : « La valeur style est le fait d'une appropriation à un genre de discours, en conformité d'abord avec sa visée pragmatique et, lors d'une deuxième appropriation, aussi proche que l'on voudra ou au contraire très éloignée de la précédente, cette valeur est le fruit d'une visée à la fois requalifiante et particularisante [...]. Mais la requalification est amortie, et la réception littéraire revue à la baisse, si d'autres facteurs, internes ou externes, font resurgir clairement une visée pragmatique première. C'est le cas des textes publicitaires. » (Anna Jaubert, « La diagonale du style », *Questions de style*, Alain Rabatel et André Petitjean (dirs.), Metz, *Pratiques* n°135/136, décembre 2007, p. 58-59) Autrement dit, et pour adapter ce traitement figural général aux défigements, ce fait lexicologique quitte la sphère individuelle pour se multiplier dans certains types de discours, comme les énoncés publicitaires ou les titres de journaux ; il devient alors un fait de style identifié par les récepteurs, capable par sa visée esthétique de les séduire. Pour autant, sa finalité communicationnelle et éphémère et les réflexes culturels qui lui sont liés diminuent la perception littéraire. C'est ce décalage pragmatique qui explique en partie que le lecteur/auditeur n'en percevra que la valeur ludique et gratuite. Qu'en sera-t-il pour le même fait lexicologique dans des textes de chanson ?

intellectuellement correcte contraint à un devoir de réserve ou de sérieux. Or ce corpus chansonnier diffère des emplois en slogan que l'analyse linguistique exploite la plupart du temps ; parce qu'ici le détournement phraséologique se retrouve, en discours, au milieu d'énoncés construits à mi-chemin d'une imitation du langage courant spontané et du langage poétique prémédité. Nous chercherons donc dans un premier temps à montrer combien le défigement, plus complexe à définir en chanson, doit s'appuyer sur des intuitions de l'auditeur (pour ne pas dire des perceptions) inconscientes. Dans un second temps, nous remettons en question la valeur comique qui, si elle reste prioritaire, compte tenu de la mécanique du rire, peut se voir automatiquement désamorcée et par la dynamique thématique que l'entourage textuel a instaurée, et par les paramètres parallèles auxquels le texte de la chanson organique est lié : *i.e.* l'instrumentation musicale et les arrangements, le vocal, le gestuel et le kinésique¹⁰, dans la perspective d'un art vivant et spectaculaire.

Du défigement par altération au défigement par dénaturation

Pour une typologie nette des défigements, nous pourrions identifier deux situations :

- 1) Intégration défigurante de l'expression figée par substitution (suppression ou adjonction) d'un morphème grammatical. Cette catégorie inclut donc les cas suivants que nous donnons à titre d'exemples :

la nominalisation

Ex 3

Mais je n'ai pas bougé du fond de ma torpeur,
Les coupeurs de cheveux en quatre m'ont fait peur.
Georges Brassens, *La tondue*, album 8, 1965.

la variation déictique

Ex 4

J'voudrais tourner sept fois ma langue dans sa bouche
Aldebert, *Saint'Nitouche*, album *Sur place ou à emporter*, 2003, Warner.

Ex 5

Je veux tes jambes à mon cou
Jusqu'à risquer l'infarctus
Des petits bouts de toi partout
Faire honneur à Vénus [...]
Aldebert, *Inséparables*, album *Mes meilleurs amis*, 2011.

- 2) Substitution lexicale plus ou moins étendue, donc ajout sémantique. Le procédé vise à ouvrir des paradigmes là où par définition il n'y en a pas. Gross parle de « coup de force ». Trois

¹⁰ Entendons pour le gestuel les mouvements du corps de l'interprète et pour le kinésique sa place et ses déplacements dans l'espace scénique.

exemples de Brassens montreront une belle parenté en abordant le domaine grivois par la transformation de la partie du corps attendue dans l'expression figée vers une zone plus érogène dans l'emploi défigé :

Ex 6 :

Le ciel l'avait pourvu' des mille appas
Qui vous font prendre feu dès qu'on y touche,
L'en avait tant que je ne savais pas
Ne savais pas où donner de la bouche...
Georges Brassens, *Une jolie fleur*, album 3, 1954.

Ex 7 :

C'est depuis ce temps-là que le bon apôtre, (bis)
Ah ! c'est pas joli... / Ah ! c'est pas poli...
A un' fess' qui dit merde à l'autre [...].
Georges Brassens, *Grand-père*, album 4, 1957.

Ex 8 :

Quatre vingt quinze fois sur cent,
La femme s'emmerde en baisant.
Qu'elle le taise ou le confesse,
C'est pas tous les jours qu'on lui déride les fesses.
Georges Brassens, *Quatre-vingt-quinze pour cent*, album 11, 1972.

Chacun des figements qui apparaissent en palimpsestes¹¹ dans ces énoncés relève d'un degré métaphorique différent et la prévisibilité de leur propre sens varie avec ce degré. Dans le premier cas, on attendait *ne pas savoir où donner de la tête* ; dans le deuxième, *avoir un œil qui dit merde à l'autre* ; dans le troisième, *dérider le front*. Néanmoins, quel que soit le degré de lisibilité littérale de la locution induite en référence, celle qui s'y substitue ne l'est forcément pas plus et elle oblige donc l'auditeur à chercher dans ses habitudes langagières la locution qui conviendrait mieux (celle que sa mémoire a enregistrée comme mot construit de la langue), à mettre s'il la trouve le sens en confrontation avec le sens nouveau qu'implique la substitution et à jauger ces niveaux de signification. Tout ce travail est en lui-même source de plaisir que Michel Meyer n'est pas loin de rapprocher d'une tentation métalinguistique :

La lecture non littérale ne suscite pas seulement la question du sens, elle la déplace sur le discours comme faire, comme acte de langage, en créant la question au travers de ce qu'elle dit comme ne le disant pas et de ce qu'elle ne dit pas comme le disant quand même. Elle interdit de trouver simplement en elle la question qu'elle résout, ce dont il est question, mettant de la sorte une pression accrue sur le lecteur qui ne peut passivement recevoir la réponse et sa question dans une intelligibilité donnée, presque automatique, ne faisant pas problème¹².

11 Selon la terminologie de Robert Galisson qui désigne les phraséologies détournées comme palimpsestes, par chevauchement d'un « sous-énoncé lexicalisé et d'un sur-énoncé résultant de la déconstruction (délexicalisation) du sous-énoncé de base. » (« Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués..., *Cahiers du français contemporain, La Locution en discours*, ENS Fontenay/SaintCloud, CREDIF/Didier, 1995, p. 43.)

12 Michel Meyer, *De la problématique*, [1988], Paris, PUF, 2008, p. 245.

- 3) Il faudrait mettre à la marge des catégories qui précèdent et semblent fonctionner pour tous les cas d'altération de figements connus le procédé rare (mais pourtant célèbre puisqu'il s'assimile à la contrepèterie) de la permutation, dans lequel il y a effectivement altération sans pour autant qu'une substitution morphologique ou lexicale s'opère :

Ex 9 :

Je ne fais pourtant de tort à personne, / En suivant mon ch'min de petit bonhomme

(Georges Brassens, *La mauvaise réputation*, album 1, 1952.)

Ou pour un exemple plus récent, ce lourd jeu de mot de potache dont l'ironie marque l'engagement contestataire de son créateur Hubert Félix Thiéfaine :

Ex 10 :

Désormais vous êtes invités à laisser l'état dans les WC où vous l'avez trouvé en entrant

HFT, *L'ascenseur du 22h 43*, album 78, *Tout corps vivant branché sur le secteur est appelé à s'émouvoir*, Sonymusic.

Ou celui-ci :

Ex 11 :

Alors au coin du feu / Cochons comme des copains

Dominique A, *Mes lapins* Album *La Fossette*, 1993.

En permutant *cochon* et *copain* dans cette construction appositive, ce n'est plus le cochon comme animal social qu'on fait entendre mais l'adjectif comparant pour qualifier une polissonnerie très humaine¹³.

- 4) Enfin, il existe un procédé que l'on pourrait appeler la fusion, processus particulier d'adjonction puisque ce qui est ajouté et qui vient dénaturer le figement initial rappelle simultanément un autre figement. En fait comme dans la composition du mot valise, la création s'opère en emboîtant ou en mixant deux expressions figées à la fois. Pour autant, la recreation de chacune des collocations est patente puisqu'elles n'apparaissent plus tout à fait dans leur intégralité/intégrité :

Ex 12 :

Pendant des heures, j'ai fait l' pied d' grue

Avec mon cœur gros sur la main

Et de pied ferme j'ai attendu

Que tu reviennes, mais en vain

Ce soir, au pied de l'escalier,

Je n'ai vu v' nir que la brunante

13 Rappelons d'ailleurs que l'expression clichéique elle-même, couramment utilisée sous sa forme actuelle depuis le XIXe siècle, était déjà employée sous la forme *camarades comme cochons* au XVIe siècle, puis *amis comme cochons* au XVIIIe siècle. C'est une transformation par fausse étymologie : l'expression littérale utilisait à l'origine le terme comparant *soçon* en Ancien Français, lui-même tiré du latin *socius* qui signifie « compagnon ».

C'est dur de monter me coucher

Sans te tenir la main courante

Lynda Lemay, *Des pieds et des mains*, Album *Lynda Lemay Live*, 1999.

Ex 13

J'en mettrai bien ma main / A couper et au feu

Raphaël, *Dans 150 ans*, Album *Caravane*, 2005.

Ex 14 :

Non pas sur les lèvres

Même pas en rêve

A cent pour sûre

Élodie Frégé, *La Ceinture*, album *Le Jeu des 7 erreurs* (2006) (Paroles de Benjamin Biolay)

Lors de la première occurrence, Lynda Lemay agglutine *avoir le cœur gros* (« être affligé ») et *avoir le cœur sur la main* (« être généreux »), puis plus loin *tenir la main* (dans le sens de « trouver de l'aide ») et *main courante* pour désigner la rampe d'escalier ; dans la seconde, Raphaël met en facteur commun deux expressions de signification similaire à partir d'une construction verbale identique *en donner sa main à couper* et *en mettre sa main au feu* ; dans la troisième, Benjamin Biolay fait entendre derrière la tournure surprenante *cent pour sûre* des modèles éventuels comme *à coup sûr*, *pour sûr*, *à cent pour cent*. Il est évident que dans ces cas de fusion les deux expressions figées viennent aussi mélanger leur signification, se renforçant l'une l'autre et créant hyperbole si leurs sens étaient déjà proches, ou cumulant leurs significations lorsqu'elles n'avaient pas tout à fait la même valeur.

Dans ces procédés d'altération dont nous noterons déjà la relative complexité, l'expression figée est déconstruite, détricotée. Il faudrait être un locuteur qui ne connaît pas le figement source pour ne pas saisir à l'audition la bizarrerie que représente la tournure transgressive. Et c'est donc à des jeux de mots de ce type que les défigements publicitaires et journalistiques ont recours. Mais par son cotexte plus large et pour un genre enclin à une familiarité naturelle, la chanson a d'autres solutions pour défiger : la dénaturation des expressions lexicalisées. Et nous ajouterons donc aux quatre processus qui précèdent trois déformations qui relèvent seulement ici de la déviation sémantique ; sans modification formelle de la locution de référence, le parolier effectue une remotivation situationnelle :

- 5) par syllepse de sens. Selon Littré, il s'agit de la figure par laquelle un mot est employé à la fois au propre et au figuré. Dans les cas qui nous occupent, la première acception serait plutôt un emploi figuré, déjà, puisqu'inclus dans une locution.

Ex 15 :

Je t'aime à en crever / Des pneus pour que tu restes ici

Anaïs, *Je t'aime à en crever*, album *The Cheap show*, 2005.

Dans cet exemple, nous croyons d'abord entendre une hyperbole stéréotypée *aimer à (en) crever* ; la mélodie nous invite à nous arrêter sur cette signification, à l'apprécier, puis le complément d'objet inattendu, ajouté après la pause vocale, vient réveiller l'interprétation et amène une vision parodique en faisant basculer *l'ethos* sacrificiel vers un jusqu'au-boutisme jaloux nettement moins romantique.

Ex 16 :

Papy Gâteau / On t'app'lait toujours comme ça

A cause de je n'sais plus quoi

Papy Gâteau / Maint'nant que tu as atteint cet âge

Va bien falloir que tu l' partages

Renan Luce, *Grand-père*, album *Le Clan des miros*, 2008.

Le gâteau du grand-père comme la confiture des grands-mères désigne par métonymie leur capacité à choyer leurs petits enfants par des sucreries et des bons sentiments. En utilisant le verbe *partager* dans le dernier vers du refrain, Renan Luce redonnerait *a priori* au qualifiant *gâteau* une existence concrète et pâtissière. Mais comme le contexte a bien montré que les descendants attendent la mort de leur aïeul pour capter son héritage, le mot *gâteau* à « se répartir » prend aussi et même davantage le sens argotique de « galette, pactole, magot ».

Nous venons d'utiliser un ensemble d'adverbes qui rendent bien compte de ce qu'il s'opère dans les défigements par syllepse de sens : *aussi et même davantage*. Il y a un sens donné, affiché, une première inscription dans la stéréotypie qui prend toute la place et la prend d'autant mieux que le figement se coule parfaitement dans un contexte où il est attendu¹⁴ ; puis, à la suite de la locution, à une distance relativement proche, un autre sens du mot vedette (*crever, gâteau*) vient concurrencer le premier et prend définitivement le dessus, rend irrémédiable et irréversible le sens inattendu ou inconvenant. Mais pour le dire populairement, il s'agit bien de jouer sur les deux tableaux, le sens premier et attendu, le sens supplémentaire et inattendu.

- 6) par dé-figuration. Nous entendons ici préciser l'influence du cotexte sur la perception de la locution métaphorique. Avec une syllepse oratoire (qui agit sur le mot vedette de l'expression figée), les deux significations se font comprendre successivement et concurremment. Mais dans la plupart des cas, le cotexte ne fait que revivifier par esprit ludique les sèmes propres des morphèmes lexicaux inclus dans la locution :

Ex 17 :

Hier la veuve d'un général

Qui avait cru entendre des râles

A fait rouvrir le monument

Tout ça pour quelques ronflements

14 Attendu qu'une chanson d'amour passe par un aveu affectif et emploie des hyperboles ; attendu que soit fait l'éloge de l'agonisant dans une chanson familiale.

Il faut croire qu'avoir des galons

Donne à sa veuve le bras long

Il a suffi qu'elle le déploie

Monsieur Marcel n'a plus d'emploi

Renan Luce, *Monsieur Marcel*, album *Repenti*, 2005.

Chez Renan Luce encore, Monsieur Marcel, le fossoyeur narcoleptique, va se retrouver au chômage pour s'être endormi près de la sépulture d'un général dont la veuve a trop vite cru à la résurrection. La reprise par pronom anaphorique du mot *bras* devant le verbe *déployer* oblige à redonner du corps, du palpable à ce bras-piston, influence de notable, qui reste rationnellement l'explication du renvoi de Monsieur Marcel. Le nouveau sens ne s'impose pas vraiment, il vient seulement jouer avec la stéréotypie, la remettre au pied de la lettre, pour faire sourire.

Ex 18 :

La vie c'est gratuit. J'vais m'resservir

Et ce s'ra tout l'temps pareil

Moi, j'me couche avec le sourire

Et j' dors sur mes deux oreilles

Grand Corps Malade, *Je dors sur mes deux oreilles*, Album *Midi 20*, 2006.

Par opposition à l'exemple précédent, c'est ici le cotexte en amont qui permet une lecture ludique de l'expression figée *dormir sur ses deux oreilles*. Le verbe *coucher* et la coordination des propositions met le verbe *dormir* dans un parallélisme, comme si les procès étaient successifs. Le verbe figuré *dormir* n'est plus fondu dans une locution qui signifierait seulement « ne pas s'en faire » et la réactualisation du sommeil ajoute au sentiment de plénitude dont veut témoigner le chanteur de slam¹⁵.

Ex 19 :

Et c'est comme ça que ça fonctionne dans ce monde de tâches.

Les gens les plus lâches jettent la pierre et ensuite ils se cachent.

MC Solaar, *RMI*, album *Cinquième as*, Warner Music, 2001.

Ex 20 :

Ne jetez pas la pierre / A la femme adultère,

Je suis derrière...

Georges Brassens, *A l'ombre des maris*, album 11, 1972.

Dans ces deux extraits de chanson, c'est la même expression métaphorique, *jeter la pierre (dans le jardin de quelqu'un)*, qui pourrait commuter avec un verbe unique comme « incriminer, insinuer, jeter l'opprobre » mais pratiquement nous n'imaginons pas ou plus le geste originel de lapidation. Or

¹⁵ Nous n'avons pas tout à fait la place ici d'analyser l'emploi de la même expression *dormir sur ses deux oreilles* dans la chanson *La corrida* de Francis Cabrel (album *Un samedi soir sur la terre*, 1994, Chandelle Productions, Columbia). C'est le taureau qui pense et dit : « Ce soir, la femme du torero dormira sur ses deux oreilles », quand il ne doute pas encore d'être le vainqueur de ce combat inégal avec le torero. Il y a une simple antiphrase ironique si l'on prend la phrase dans son sens traditionnel, un défigement si l'on tient compte du fait que la veuve pourra dormir sur les oreilles de son époux, par équivalence avec les oreilles du taureau traditionnellement accordées au vainqueur, c'est-à-dire au toréro.

dans les deux cas, ce geste retrouve son sens plein, avec son lancer et sa courbe, sa réalité et sa violence, grâce aux propositions qui suivent la locution et servent de chute aux strophes : le fait de se cacher après un caillassage voyou pour MC Solaar, et pour Brassens, le risque d'atteindre l'amant, lui-même, positionné derrière la femme adultère et qu'on peut imaginer aussi bien déculotté par la peur que par la posture sexuelle.

Ex 21 :

Je ne serais jamais de ceux
Qui peuvent faire un break
Si sur moi tu poses les yeux
Moi je repars avec

Aldebert, *Inséparables*, Album *Mes meilleurs amis*, 2011.

Comme Brassens, le chanteur Aldebert est très friand des détournements phraséologiques ; ici, le verbe *poser*, métonymique dans l'expression *poser les yeux sur quelqu'un* retrouve son sens concret « déposer », au point que le chanteur imagine pouvoir s'emparer des yeux de sa partenaire et les ravir. La réinterprétation au sens propre d'un des mots (au moins) de l'expression figée met de l'absurde dans la situation ; c'est pourquoi nous avons parlé de dé-figuration. Mais comme nous chercherons à le montrer un peu plus loin, c'est encore le contexte large qui dirige l'effet vers lequel nous entraîne ce jeu de mots : amusant et paillard chez Brassens tandis que MC Solaar, avec le même défigement, vise une émotion pathétique et moralisante.

7) par métaphore filée

Ex 22 :

Je demandais à Dieu de ne pas me faire attraper
Je lui demandais que la pêche soit bonne
Qu'à la fin d'la journée, le liquide déborde de mes poches
Bien souvent, j'ai failli me noyer,
J'ai été à sec aussi, souvent...

Abd Al Malik, *Les autres*, album *Gibraltar*, 2006.

Le figement final *être à sec* n'est en soi pas défigé et signifie bien dans le cotexte « être sans argent ». Pourtant l'isotopie marine *pêche, liquide, se noyer*, à partir de termes figurés, incite à mieux prendre en compte le sème <non mouillé> qu'il contient mais que l'expression figée avait éteint.

Ex 23 :

Je suis l'as de trèfle qui pique ton cœur... Caroline...

MC Solaar, *Caroline*, album *Qui sème le vent récolte le tempo*, 1990.

Les couleurs du jeu de cartes sont suscitées par le terme *as*. Du coup, aucune ne peut s'entendre tout à fait ni tout à fait se faire oublier. François Rastier a perçu l'importance du cotexte dans la production des remotivations de locutions : « Les défigements sont à l'échelon local le produit de

stratégies interprétatives. La propagation de traits pour présomption d'isotopie est un facteur de resémantisation, et donc de défigement¹⁶ ». Dans l'optique de Rastier, le cotexte est voué au développement du sens défigé. C'est pourquoi il peut si facilement créer de l'instabilité auprès des expressions stéréotypées et influencer une perception inattendue, anormale et saugrenue de celles-ci.

Les défigements en chanson : ludiques ou littéraires ?

La grande fréquence de cette figure dans les chansons relève donc d'une politique générique. Le défigement appartient en quelque sorte à un style de genre, il est nettement repérable pour mieux s'entendre dans une œuvre brève et éphémère, il n'entrave pas la signification au cas où il ne serait pas d'emblée perçu, il travaille (sur) le matériau lexical, ce qui convient bien à ce genre à la fois poétique et familier.

On pourrait pourtant trouver des exemples, issus des cas de dénaturaison des figements (les altérations sont toujours perceptibles), où le détournement phraséologique n'est évaluable qu'après examen, comme dans un texte littéraire qui demande une seconde lecture.

Ex 24 :

Où donc est-ell' partie?

Voilà qu'il pleut des cordes

Mon Dieu regardez-moi

Me voilà comme un con,

Place de la Concorde!

Ça y est, je la vois !

Claude Nougaro, *Une petite fille en pleurs*, 1962.

Place de la Concorde est un figement car rien de plus figé justement qu'un nom propre. En proposant par la rime un calembour entre deux homophonies des vers précédents *cordes* et *con*, Nougaro attire l'attention sur la Concorde comme une charade, il joue métalinguistiquement avec le signifiant. Pour autant, malgré ce stratagème, nous n'oublions pas la référence réaliste de ce toponyme puisque le chanteur suit éperdument dans Paris sa compagne enfuie par la « Rue de Rivoli ». Or c'est sur cette place de la Concorde que la réunion du couple se fait en cette fin de chanson : « Ça y est, je la vois / Attends-moi, attends-moi / Je t'aime, je t'aime ! ». La concorde se fera sur la place de la Concorde, en point d'orgue. Dans ce cas extrême, le défigement est particulièrement subtil et relève quasiment de la seule appréciation, exégèse littéraire, du lecteur/auditeur. Opaque et inefficace à l'audition, elle ne peut donc avoir la gratuité d'une simple valeur ludique.

Dans certains des exemples que nous avons précédemment cités, les défigements, plus flagrants,

16 François Rastier, « Défigements sémantiques en contexte », in Martins-Baltar (coord.), *La Locution entre langue et usages*, Paris, ENS Éditions, 1997, p. 320.

n'en avaient pas moins un intérêt local lié au flottement des significations qu'ils superposaient. Les *coupeurs de cheveux en quatre* de Brassens (ex 3) dans une chanson qui s'intitule *La Tondue* ne sont pas que d'innocents vécilleux et le défigement amplifie leur culpabilité en remotivant le sème capillaire. Tout en se servant de la figure comme signal, il s'agit donc proprement d'ajouter du sens dans le défigement. Et ce type de jeu de mots se déploie aussi bien dans des chansons légères que dans des registres plus polémiques (Thiéfaine ex 10, MC Solaar ex 19) ou plus lyriques (Raphaël ex 13, Abd Al Malik ex 22¹⁷)

Ex 25 :

Ô Maria-Suzanna où es-tu?

Dans quelle nuit t'es-tu perdue?

Reste-t-il pour croquer ta vie, Manouche

Quelques dents dans ta bouche?

Ah, de Varsovie à Saragosse

Roulottes-tu toujours ta bosse?

Michèle Bernard, *Maria Suzanna*, album *Qui a volé les mots*, 1999, EPM¹⁸

Rouler sa bosse devient par altération (ajout d'un morphème suffixal courant) *roulotter sa bosse* qui fait indument entendre le substantif *roulotte*, attribut des gens du voyage auxquels appartient la jeune Maria Suzanna. L'attendrissement de la cantrice, les conditions difficiles des déplacements manouches, un certain pathétique, un degré supplémentaire de plaidoyer dans l'interrogation, c'est tout cela que Michèle Bernard fait sentir dans la déformation de l'expression, déjà misérabiliste, *rouler sa bosse*.

Ex 26 :

Lorsqu'il la vit si belle / Des bottes aux gants

Il se sentit infidèle / Jusqu'au bout des dents

Barbara, *Joyeux Noël*, 1968, album *Le Soleil noir*, Warner Music Chapel.

C'est de sa compagne légitime Madeleine que le personnage de Barbara deviendra rapidement infidèle. La jeune femme qu'il rencontre sur le Pont de l'Alma suscite immédiatement son désir. Alors le complément de l'adjectif qu'on attendait *jusqu'au bout des doigts* pour signaler l'intensité de sa frivolité est bien mieux situé près des lèvres et d'une bouche prompte au baiser. La multiplicité des significations n'annule pas l'effet de surprise qui confine au comique mais, ainsi rédigé, le vers final du quatrain montre mieux l'éveil sensuel. En quelque sorte, il mime le cheminement du sentiment décrit qui se transforme en sensation prospective. Restons dans un texte langoureux avec l'exemple 14, déjà mentionné, dont voici les deux couplets centraux :

Non pas sur la bouche

17 Lire à ce sujet Camille Vorger, « Poésie slamoureuse : expression du désir et explosion néologique dans le slam français », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 10, Paris, PUF, Janvier 2013.

18 Lire au sujet de Michèle Bernard la minutieuse étude de Cécile Prévost-Thomas, « Les chemins littéraires de Michèle Bernard », *La Chanson populittéraire*, Gilles Bonnet (dir.), Paris, éd. Kimé, 2013, p. 271-289.

Même sous la douche
Même si c'est dur
Je te mordrai c'est promis
Tous les coups sont permis
Non pas sur les lèvres
Même pas en rêve
A cent pour sûre
Ou tu mang' ras ton pain gris
Mon cœur est endurci

Ne tire pas sur l'ambulance
Garde la potence
Plus rien n'a plus d'importance

Rien ne dure
Au-dessus de la ceinture

Non pas sur la bouche
Je sais je touche
Le fond du lac
Le temps des cerises est mort
Le diable est dans le corps
Non pas sur les lèvres
Non c'est pas mièvre
C'est pas le trac
Je préfère me donner crue
Sans revers ni refus

Rendons-nous à l'évidence
Tout est cuit d'avance
Mieux n' vaut pas tenter sa chance

Rien ne dure
Au-dessus de la ceinture

Élodie Frégé, *La Ceinture*, album *Le Jeu des 7 erreurs*, 2006 (Paroles de Benjamin Biolay).

Ce n'est pas la moindre des qualités de ce texte de reposer sur un paradoxe immoral, *louche*, dit Benjamin Biolay : quand toute la société bien pensante s'accorde à tenir les aventures charnelles pour éphémères et à vanter celles qui s'accompagnent de sentiments amoureux, la cantrice tire une moralité inverse dans un refrain que le présent de vérité générale, la rime puissante, la cadence binaire et l'hyperbole absolue (*Rien*) érigent en formule proverbiale : « Rien ne dure / Au-dessus de

la ceinture », détournement imprévu de l'expression populaire « avoir les idées placées au-dessous de la ceinture », qui vaut description culpabilisante en principe. Mais par un principe inverse, le message implicite de la chanson est partout assumé puisque la locutrice, grâce à des anaphores régulières qui installent la structure même des couplets, refuse avec insistance les symboliques marques de tendresse que seraient les baisers sur la bouche et sur les lèvres. Elle n'embrasse pas, parce que le baiser engage et que les engagements amoureux sont voués à l'échec. Or cette moralité inhabituelle¹⁹, Benjamin Biolay la rend comme de juste très charnelle par une chanson conversation en temps réel : le présent des couplets est un présent d'énonciation et la séance amoureuse se déroule sous nos yeux. C'est la situation que le texte impose et dont il nous fait témoins et voyeurs. L'insistance des négations, la référence à la douche comme la promesse des morsures compensatoires situent l'auditeur au cœur du combat qui « divise » les amants. Il n'est pas impossible d'imaginer que le partenaire prononce des injonctions étouffées, cherche aussi des arguments pour la convaincre de lui céder. Mais nous n'avons qu'un discours monologal²⁰ ; « Non c'est pas mièvre », semble répondre la jeune fille aux reproches par lesquels le partenaire masculin désapprouve la résistance qu'elle lui oppose. En outre, le lexique à double entente suggère des connotations scabreuses, file une métaphore érotique qui remotive chacune des images où ces mots sont contenus : *coup, dur, langue, mordre, toucher* ou un vocabulaire du péché : *tenter, diable, potence* ; et le refrain lui-même joue avec la mollesse et la brièveté des érections masculines. Ce serait plutôt au-dessous de la ceinture que 95% des épouses, nous dit Brassens, sont convaincues par expérience que rien ne dure.

Pour délivrer son message, la chanson adopte un style relâché et populaire avec le négligé des ellipses : absence de verbe dans les vers anaphoriques (« Non pas sur... »), absence de négation complète (« C'est pas le trac »). Surtout elle prend des allures familières et spontanées en puisant dans des formules toutes faites, des expressions lexicalisées qu'elle redynamise par le cotexte immédiat et par le contexte érotique déjà prouvé : « Même pas en rêve », « Tous les coups sont permis », « Ne tire pas sur l'ambulance », « Toucher le fond (du lac) », « Tout est cuit d'avance » (jeu avec l'adjectif *crue* qui précède), jusqu'au détournement *cent pour sûre* qui raccourcit élégamment une formulation plus attendue telle que « sûre à cent pour cent ». Alors les références à la chanson *Le Temps des cerises* de Jean-Baptiste Clément et au roman de Raymond Radiguet *Le*

19 En jugeant cette morale inhabituelle, nous sommes peut-être déjà en porte-à-faux par rapport à la génération dont Biolay vise l'audience et le comportement. C'est le rôle de la chanson, art innovant, de nous faire sentir et de mettre en mots l'évolution des mœurs. Biolay et sa cantrice établissent dans ce texte une sorte de renversement des valeurs qui s'observe effectivement dans la génération née avec le troisième millénaire ; des valeurs neuves où la rencontre des bouches est un pacte plus ferme que la rencontre des sexes, un principe de prudence affective qui relève à la fois de la libération des tabous et d'une absolue désillusion dans les engagements pérennes.

20 Monologal mais dialogique, cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni qui précise cette possible et fréquente situation d'un texte monologal (discours produit par un seul et unique locuteur), même si ce discours est le plus souvent « dialogique », convoquant diverses voix énonciatives, in « L'ANALYSE DU DISCOURS EN INTERACTION : QUELQUES PRINCIPES MÉTHODOLOGIQUES ».

http://www.fflch.usp.br/dlc/enil/pdf/Artigo_Catherine_Kerbrat_Orecchioni.pdf

Diable au corps mettent une dernière touche de lieu commun dans ce texte charnel et déroutant, qui renverse la morale et se met au plus près de l'évolution des mœurs et de la faillite des idéaux romantiques.

Tout ce travail sur une langue clichéique (et le registre familier, et des mentions intertextuelles) accentue l'impression d'une parole immédiate par laquelle la jeune femme se défend des assauts répétés de son partenaire qui voudrait gagner aussi le haut du corps. Dans une gestuelle précipitée comme pourrait le montrer le vidéoclip officiel de ce titre²¹, la locutrice improvise une argumentation répétitive, bégayante, suppliante, fondée sur des tournures stéréotypées, boiteuses comme la versification hétérométrique. Figement pour mimer le naturel (« Même pas en rêve »), défigement pour mimer la situation orale d'urgence, de défense et de fragilité (« à cent pour sûre »), refigement pour appuyer l'immorale moralité de cette chanson (« Rien ne dure / Au-dessus de la ceinture »). Pourtant, au bout du compte, le texte de Biolay ainsi travaillé s'écarte de la langue ordinaire et surtout construit l'*ethos* faible et déterminé à la fois de son personnage-locuteur par cette langue particulière et particulièrement signifiante. Le détournement phraséologique serait absolument le contraire d'un jeu car ce qui se joue dans la chanson interprétée par Élodie Frégé n'est rien moins que ludique : il contribuerait au contraire à une parole essentielle qui émeut parce qu'elle insiste et ratiocine, parce qu'elle se défend farouchement avec les pauvres mots d'une langue coupée et d'une voix haletante. Le défigement s'éloigne de l'astuce locale, du bon mot circonstanciel, pour signifier au-delà de son occurrence un certain fonctionnement de la langue tendanciellement référent (métatextuel, polyphonique, interculturel), émotionnel (lyrique, expressif), persuasif (rhétorique, autoritaire) et universel (communautaire, générationnel). D'une manière générale, les jeux sur la phraséologie deviennent après les parallélismes bréliens, les échos phoniques de Bobby Lapointe et les ellipses d'Alain Souchon, l'une des figures spéciales et typiques du genre de la chanson française.

Cette vision presque symbolique du défigement vient en contradiction de la thèse qu'expose Peter Szendy dans *La Philosophie dans le Juke box*²². Szendy s'appuie sur les valeurs inconscientes que Philippe Grimbert accorde aux jeux de mots de la chanson dans *Psychanalyse de la chanson*²³, s'appuie aussi sur les jugements que porte Kant sur la musique légère, interchangeable à souhait, pour faire la preuve de la gratuité du jeu de mots dans la chanson. Comme un jeu de mots et parce qu'elle fait des jeux de mots, la chanson ne vaut que dans le temps de son écoute. Elle se met au seul service du plaisir éphémère. Or la chanson de Benjamin Biolay par exemple contient un autre enseignement : c'est qu'en se plaçant au-dessous de la ceinture, dans cette zone nébuleuse où le langage joue avec lui-même pour démultiplier les significations, les rendre hasardeuses, en donnant

21 http://www.dailymotion.com/video/x1x1i4_elodie-frege-la-ceinture_music

22 Peter Szendy, *Tubes : la philosophie dans le juke-box*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 78-80.

23 Philippe Grimbert, *PSYCHANALYSE DE LA CHANSON*, Paris, Les Belles Lettres, éd. Archimbaud, 1996.

justement l'impression de ne pas « se prendre la tête », de se contenter du langage préconstruit, prémâché, ce que j'appelle le popularisme du texte de chanson²⁴, c'est comme cela que la chanson, genre bref, dure.

BIBLIOGRAPHIE :

- Lucienne Bozzetto, « Chanson, lieu commun » in *La Chanson en lumière*, Stéphane Hirschi (dir.), 1996, PU de Valenciennes, p. 259-271.
- Robert Galisson « Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués... », *Cahiers du français contemporain, La Locution en discours*, ENS Fontenay/SaintCloud, CREDIF/Didier, 1995, p. 43.
- Philippe Grimbert, *PSYCHANALYSE DE LA CHANSON*, Paris, Les Belles Lettres, éd. Archimbaud, 1996.
- Gaston Gross, *Les Expressions figées. Noms composés et autres locutions*, Gap, Ophrys, 1996.
- Pierre Guiraud, *Les Locutions françaises*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », [1962] 1980.
- Anna Jaubert, « La diagonale du style », *Questions de style*, Alain Rabatel et André Petitjean (dirs.), Metz, *Pratiques* n°135/136, décembre 2007.
- Joël July, *ESTHETIQUE DE LA CHANSON FRANCAISE CONTEMPORAINE*, Paris, coll. « Univers musical », L'HARMATTAN, 2007.
- Dominique Maingueneau, *Les Phrases sans texte*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2012.
- Michel Meyer, *De la problématologie*, [1988], Paris, PUF, 2008, p. 245.
- Cécile Prévost-Thomas, « Les chemins littéraires de Michèle Bernard », *La Chanson populittéraire*, Gilles Bonnet (dir.), Paris, éd. Kimé, 2013, p. 271-289.
- François Rastier, « Défigements sémantiques en contexte », in Martins-Baltar (coord.), *La Locution entre langue et usages*, Paris, ENS Éditions, 1997.
- Peter Szendy, *Tubes : la philosophie dans le juke-box*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.
- Camille Vorger, « Poésie slamoureuse : expression du désir et explosion néologique dans le slam français », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 10, Paris, PUF, Janvier 2013.

DISCOGRAPHIE :

- Abd Al Malik, *Les autres*, album *Gibraltar*, 2006.
- Aldebert, *Saint'Nitouche*, album *Sur place ou à emporter*, 2003, Warner.
- Aldebert, *Inséparables*, Album *Mes meilleurs amis*, 2011.
- Anaïs, *Je t'aime à en crever*, album *The Cheap show*, 2005.
- Barbara, *Joyeux Noël*, 1968, album *Le Soleil noir*, Warner Music Chapel.
- Michèle Bernard, *Maria Suzanna*, album *Qui a volé les mots*, 1999, EPM
- Georges Brassens, *La mauvaise réputation*, album 1, 1952.
- Georges Brassens, *Une jolie fleur*, album 3, 1954.
- Georges Brassens, *Grand-père*, album 4, 1957.
- Georges Brassens, *La complainte des filles de joie*, album 7, 1962.
- Georges Brassens, *La tondue*, album 8, 1965.
- Georges Brassens, *A l'ombre des maris*, album 11, 1972.
- Francis Cabrel, *La corrida*, album *Un samedi soir sur la terre*, 1994, Chandelle Productions,

²⁴ Joël July, *ESTHETIQUE DE LA CHANSON FRANCAISE CONTEMPORAINE*, Paris, coll. « Univers musical », L'HARMATTAN, 2007.

Columbia.

Dominique A, *Mes lapins* Album *La Fossette*, 1993

Élodie Frégé, *La Ceinture*, album *Le Jeu des 7 erreurs*, 2006 (Paroles de Benjamin Biolay).

Grand Corps Malade, *Vu de ma fenêtre*, album *Midi 20*, 2006.

Grand Corps Malade, *Je dors sur mes deux oreilles*, Album *Midi 20*, 2006.

Lynda Lemay, *Des pieds et des mains*, Album *Lynda Lemay Live*, 1999.

Renan Luce, *Monsieur Marcel*, album *Repenti*, 2005.

Renan Luce, *Grand-père*, album *Le Clan des miros*, 2008.

MC Solaar, *Caroline*, album *Qui sème le vent récolte le tempo*, 1990.

MC Solaar, *RMI*, album *Cinquième as*, Warner Music, 2001.

Claude Nougaro, *Une petite fille en pleurs*, 1962.

Raphaël, *Dans 150 ans*, Album *Caravane*, 2005.

Hubert Félix Thiéfaine, *L'ascenseur du 22h 43*, album 78, *Tout corps vivant branché sur le secteur est appelé à s'émouvoir*, Sonymusic.